

Lo Escénico como Negatividad Subversiva: ajenidad radical y performance trava sudaca en la voz de Susy Shock

Ariel Martínez^{1, II}

Ana Sabrina Mora^{1, II}

¹Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Buenos Aires, Argentina

^{II}Universidad Nacional de La Plata – UNLP, La Plata, Argentina

RESUMEN – Lo Escénico como Negatividad Subversiva: ajenidad radical y performance trava sudaca en la voz de Susy Shock¹ – En ocasión de las performances escénicas de la artista Susy Shock y, en particular, de la presentación que mantiene en el plano de la intersección y la conjugación una serie de elementos que conforman una escena performática donde la monstruosidad pueda irrumpir, ofrecemos algunas reflexiones epistemológicas acerca de los límites de la representación identitaria frente a la presentación escénica. Sus performances poéticas incluyen canciones propias de géneros musicales del folklore nacional argentino (vidalas, coplas, tangos), mediante la apropiación de un producto cultural tradicional en voz de una trava. Esto produce la visibilización de una alteridad radical en la presentación simultánea de elementos que sólo es posible recobrar a partir de la interseccionalidad que se libra en el campo de la presentación, donde todos los elementos irrumpen en superposición al mismo tiempo y en un mismo lugar.

Palabras-clave: **Performance Escénica Travesti. Interseccionalidad. Conjunción. Ajenidad Radical.**

ABSTRACT – The Scenic Performance as Subversive Negativity: radical alterity and trava sudaca performance in the voice of Susy Shock – Considering the scenic performances of the artist Susy Shock, and in particular the stage presentation she makes of a so called monstrosity that maintains a series of elements that make up a scenic performance where the monstrosity can break into the field of intersection and conjugation, we offer some epistemological thoughts about the limits of identity representations versus stage presentations. Her poetic performances include songs of musical genres of Argentine folklore (*vidalas, coplas, tangos*), through the appropriation of a traditional cultural product in the voice of a transgender person. This produces the visibility of a radical alterity in the simultaneous presentation of elements that can only be recovered from the intersectionality that is released in the ground of presentation, where all the elements break into overlap at the same time and in the same place.

Keywords: **Transvestite Stage Performance. Intersectionality. Conjunction. Radical Alterity.**

RÉSUMÉ – Le Scénique comme Négativité Subversive: aliénation radicale et performance trava sudaca dans la voix de Susy Shock – A l'occasion des performances scéniques de l'artiste Susy Shock et, en particulier, de la présentation qui entretient une série d'éléments qui composent une scène de performance où la monstruosité peut s'introduire, au niveau de l'intersection et de la conjugaison, nous proposons quelques réflexions épistémologiques sur des limites de la représentation identitaire versus la



présentation scénique. Ses performances poétiques comprennent des chansons typiques des genres musicaux du folklore national argentin (vidalas, coplas, tangos), à travers l'appropriation d'un produit culturel traditionnel à la voix d'une trava. Cela produit la visibilité d'une altérité radicale dans la présentation simultanée d'éléments qui ne peuvent être récupérés que de l'intersectionnalité qui a lieu dans le domaine de la présentation, où tous les éléments se chevauchent en même temps et au même endroit.

Mots-clés: **Performance Scénique Travesti. Intersectionnalité. Conjonction. Aliénation radicale.**

Introducción

En nuestro contexto local, existen múltiples registros históricos de colectivos sexo-disidentes que nos enfrentan con la sedimentación de sentidos signados por el sufrimiento y la violación de derechos humanos. Sin embargo, esta mirada atenta a visibilizar las huellas de existencias travas-trans permite enfrentarnos con la potencia productiva de ese colectivo. La sanción, en el año 2013, de la Ley de Identidad de Género instaló el desafío de la ampliación de los márgenes de reconocimiento y de la *transversalización* de los marcos sociales de memoria con la producción de sentidos trans y travestis. Lohana Berkins enfatiza la chispa, el ingenio y la capacidad de resolución de lxs travestis ante la construcción burda que realizan los medios de comunicación² (Berkins, 2003; 2007). En la misma dirección, Camila Sosa Villada (2019) señala que “ser travesti es una fiesta”. En ese espectro de sentidos, afirmamos que algunos aportes de la teoría queer y la producción performática de artistas travas-trans (Naty Menstrual, Susy Shock, Effy Beth, entre otras) nos permiten advertir el componente escénico como vehículo de la potencia productiva desplegada por esas existencias, aun durante los peores años de nuestra historia.

Los relatos de la poetisa argentina Susy Shock dan cuenta de esa potencia productiva. Nos dice que las travas de su generación han pedido prestado a la heterosexualidad los modelos de mujer que circulaban antes de la dictadura militar de los '70. En su caso, las identificaciones se dirigieron hacia la mediática Susana Giménez y la publicidad en la que exclamaba “shock”, aunque su nombre también es sopesado con la macabra denominación “Susanita” que la dictadura militar otorgó a la picana debido al shock eléctrico que produce. Sus performances poéticas incluyen canciones que pueden encuadrarse en géneros musicales del folklore nacional rural y urbano (como vidalas, coplas y tangos). Su sello singular radica en la apro-



piación de un producto cultural tradicional en voz de una traba³. Esta voz propia no sólo se configura por la inscripción de contenidos escritos o enunciados que hablan de deseos y de condiciones de existencia propias y situadas; el desplazamiento que su apropiación realiza reside asimismo en la materialidad misma de su voz, cuyo registro desarticula el constructo normativo que subyace a la pretensión de feminidad. De este modo, su voz irrumpe en la escena de un modo singular, no sólo en términos de posicionamiento subjetivo diverso, sino también en cuanto a aspectos disruptivos con respecto a los tonos y registros vocales que integran el estilo folklórico al que nuestra artista recurre. La apropiación de ese estilo, en compleja interacción y superposición de múltiples núcleos identitarios, conforma una compleja intersección que hace de la escena performática un sitio donde la monstruosidad (una monstruosidad que su poesía reivindica explícitamente) puede irrumpir.

En ocasión de la performance de esta artista ofrecemos algunas reflexiones epistemológicas que nos permiten situar un nivel de análisis subyacente al modo en el que el texto de su poesía reclama el *derecho a ser un monstruo*. La narrativa que Susy Shock despliega puede ser interpretada como un reclamo político que denuncia el modo en el que algunas identidades son marcadas como torcidas, inferiores, patológicas, sufriendo, como resultado, el destino social de la exclusión, cuyas consecuencias involucran la posibilidad de no prosperar bajo condiciones admisibles para que una vida merezca ser vivida (Butler, 2006). Sin embargo, señalamos que los múltiples elementos que se anudan de forma compleja para componer su escena performática configuran lo monstruoso, pero no el carácter monstruoso que su poesía señala mediante la apelación a significados lingüísticos, sino la monstruosidad que irrumpe en aquel componente constitutivo de lo escénico y que es imposible capturar positivamente en categorías lingüísticas.

Aquí no nos ocuparemos de la otredad como emplazamiento al que son destinadas múltiples identidades como efecto de los arreglos de poder de un campo discursivo que organiza lo inteligible y lo ininteligible, sino más bien de aquella alteridad radical (Boellstorff, 2007) que sólo es posible recobrar a partir de la interseccionalidad que, en su máxima complejidad, se libra en el campo de la presentación, donde todos los elementos irrumpen en superposición al mismo tiempo y en un mismo lugar. La representación

que podemos hacer de ello nos conduce al ordenamiento incapaz de sortear los límites propios de las categorías identitarias de las que nos provee el lenguaje (Edelman, 2014).

Alteridad radical e interseccionalidad: el desborde escénico del lenguaje

Susy Shock nos enfrenta con la interseccionalidad puesta en escena. El impacto monstruoso de su performance radica en la conjunción de elementos que en otros contextos permanecen distanciados, distinguibles o dispersos, pero que en su presentación escénica aparecen conjunta e indisolublemente presentes, en una aparición simultánea que presenta todos los elementos juntos, superpuestos en el espacio de un cuerpo y una escena, al mismo tiempo, allí frente al espectador, componiendo algo irrecuperable, algo imposible de volver a fragmentar sin extraerle su sentido.

En sentido estricto, esa simultaneidad irrecuperable late en cualquier escena performática. Algo ocurre en la escena que indefectiblemente perdemos cuando intentamos explicarlo. Teresa de Lauretis (2008) sugiere que toda representación de una identidad conlleva, necesariamente, una alteridad que no puede reducirse, traducirse o representarse mediante la positividad de una formulación cognoscible y delimitada mediante la promulgación que ofrecen los términos del lenguaje.

Judith Butler, desde su mirada posestructuralista, considera las coordenadas discursivas a partir de las cuales las identidades cobran existencia y se tornan inteligibles. Deudora del pensamiento de Michel Foucault, su preocupación transcurre por transformar políticamente, mediante una resignificación radical, los términos normativos que operan como marcos de subjetivación. Esto, nos dice Butler, permitiría ampliar los marcos de inteligibilidad y que aquellas vidas abyectas encuentren inteligibilidad en otro orden comunitario posible.

Concebir la existencia de una alteridad radical dentro del lenguaje, aunque imposible de ser articulada bajo los términos del lenguaje, nos permite no reducir el análisis del campo social al reparto normativo entre posicionamientos legítimos que gozan de reconocimiento y posicionamientos abyectos inteligidos mediante categorías identitarias que denotan inferiorización y exclusión (Butler, 2008). La alteridad radical que habita todo posicionamiento identitario nos enfrenta con un exceso respecto a los límites



que pretenden totalizar bajo los términos del lenguaje la localización de las subjetividades. Esa dimensión de exceso implica una inevitable dimensión dramática.

La interseccionalidad, esto es, la consideración de los múltiples clivajes (género, clase social, edad, etnia, raza, etc.) que componen toda red de desigualdades, introduce complejidad en la idea de identidad en general y en la idea de identidad sexo-genérica en particular. La superposición de múltiples ejes de poder que configuran diferencias sociales deshace la pretensión de inteligir mediante las categorías identitarias unívocas delineadas por los arreglos normativos de poder. La superposición e intersección hacen de la escena de Susy Shock algo monstruoso, inteligible, como cualquier identidad; aunque la especificidad de lo escénico es lo que permite la supervivencia de ese exceso, imposible de nominar, esa alteridad radical, esa simultaneidad en términos de estar todo junto y al mismo tiempo. Susy Shock no es solamente trans ni es solamente sudaca, es todo eso todo junto al mismo tiempo ocurriendo de manera coexistente en una simultaneidad que afecta y modifica cada uno de sus elementos, que, al conjugarse, se alteran de forma recíproca.

Toda escenificación impacta más allá del lenguaje y así nos enfrenta con la imposibilidad de mantener una versión totalizadora. Toda escena pierde algo cuando se realiza el ejercicio de traducirla, de explicarla de manera logocéntrica, pues esto no puede hacer más que separar sus elementos, nombrarlos en una matriz de inteligibilidad y marcar sus especificidades, perdiendo en el camino la potencia de ser todo junto al mismo tiempo y negando la alteridad radical a la que referimos. Estamos ante una alteridad radical no inteligible mediante los sentidos de los que el ámbito discursivo nos provee. Ubicada dentro del lenguaje, esa alteridad es incontrolable; interrumpe cualquier visión totalizante del mismo lenguaje y de la identidad. De ese modo, lo escénico nos deshace en la pretensión de dominio lingüístico al mismo tiempo en que se marca el fracaso de las políticas que intentan volver inteligible lo ininteligible. Una alteridad excluida por la absolutización de la lógica de la identidad y los monismos lingüísticos intentan borrar el rastro de lo irrepresentable.

Esto no debería leerse como una versión pesimista, pues reivindicamos la potencia política de los afectos y lo vivencial y experiencial como negati-



vidad incesante que promueve la dinámica del pensamiento y la reflexión crítica (Halberstam, 2008). Se trata de proponer una mirada epistemológica que asume una alteridad radical que se resiste a la representación y a la reducción en un solo clivaje estructurante de un sistema de categorizaciones. La escenificación no es capaz de representar lingüísticamente. Por esto, consideramos que es violencia epistémica cualquier intento de reducir la alteridad a una representación concreta, cuya traducción política es la captura de una localización subjetiva en una identidad pétrea, fija y estática cuya contracara es, eventualmente, la exotización de lo Otro mediante la utilización de los propios términos identitarios *travesti* o *trans*.

De ningún modo pretendemos sugerir que la contienda política que se realiza a partir de reclamar derechos apelando a identidades tales como *travesti* o *trans* es una estrategia que debe desecharse. Afirmamos la necesidad de las luchas colectivas que históricamente el colectivo *travesti-trans* sostiene en nuestro país y en Latinoamérica. Reconocemos la necesidad de no renunciar a las políticas de identidad que, al menos estratégicamente, apelan a un sujeto político capaz de colectivizar las luchas y reclamos. Sin embargo, esas consideraciones ético-políticas incapaces de abandonar los carriles del signifiante y la representación no deben restringir las reflexiones analíticas cuyas derivas transcurren por un plano onto-epistemológico. Si políticamente resulta eficaz apelar a categorías identitarias, no debemos perder de vista que esas no totalizan la existencia y la potencia subjetiva. La negatividad y la ajenidad radical que señalamos permiten pensar que ante el empoderamiento como estrategia política subyace un derrumbe subjetivo constante. Si bien las políticas de identidad pueden y deben preservar el carácter precario de nuestra existencia –y combatir los regímenes que tornan algunos colectivos más precarios que otros–, debemos también impedir que la ontologización de identidades clausure el juego de la política.

Ante la pretensión de capturar la potencia de las existencias en identidades con límites cerrados y de naturalizarlas bajo la producción de fundamentos necesarios y fijos –por lo general identificados con el cuerpo entendido como un sustrato ontológico clausurado y determinante–, proponemos la acción de una fuerza o potencia que caracterizamos bajo el neologismo *descompletante*. Esta noción es efecto directo de una negatividad –un resto imposible de ser capturado por la positividad de las categorías identita-

rias que las taxonomías discursivas ofrecen—, la cual no debe ser entendida como una esencia extradiscursiva, puesto que por fuera del lenguaje sólo tiene una existencia virtual. Sólo se actualiza en el mismo acto de herir la pretensión de clausura propia de categorizar o adjudicar sentidos para tornar inteligibles tanto el mundo como la propia experiencia. De esa negatividad surge la posibilidad de la crítica, allí yace su carácter subversivo. De esa negatividad también emerge constantemente un desacople entre los términos a partir de los cuales nos tornamos inteligibles —incluso para nosotros/as/os mismos/as/os— y una ajenidad radical de la que es imposible dar cuenta mediante el lenguaje, ni aun mediante los términos históricamente diseñados para nombrar la otredad y sus atributos ilegítimos.

Justamente, la relevancia política de la performance escénica transcurre en la posibilidad de desplazar los términos normativos, de improvisar dentro de un campo de restricciones constitutivas. Aunque en un contexto normativo ello comporta un grado de novedad sin estar totalmente por fuera de los términos identitarios que nos contienen y nos oprimen, lo que le da el carácter de improvisación subversiva es esa conjunción indisoluble de elementos en una misma performance, esto es, en un mismo cuerpo en escena. A partir de la consideración de la negatividad descompletante de la alteridad radical podemos captar lo experimentado en la performance que resiste como resto ilegible, como potencial de colocar la semilla de la ajenidad en cualquier posicionamiento identitario, aun en los que coinciden con los términos normativos. La negatividad siempre abre la brecha de una posible ruptura de cualquier representación totalizadora.

En la performance escénica se hace presente un mundo que se revela en sus propios términos y se expone algo que se revela más allá de ella. Precisamente en aquello que allí se revela hay algo de la ajenidad que está más allá de las categorías donde podemos decodificarla. Por supuesto, esa alteridad, esa ajenidad, no es ajena al lenguaje; cada uno de los elementos que la componen está en el lenguaje, que los hace inteligibles en un gesto de separación. Pero el lenguaje no acepta la simultaneidad que lo escénico recobra. Lo escénico sugiere algo que escapa a la cripta de los emplazamientos identitarios.

Es la fuerza de lo escénico lo que permite (sugiere, burbujea, late, vibra) algo de la negatividad, algo no nombrado de la interseccionalidad, por-

que aparece todo al mismo tiempo, la superposición de múltiples núcleos identitarios. Esto produce un cierto impacto que no logra traducirse en una nominación identitaria o en una serie de ellas, que indefectiblemente falla en recobrar la superposición y simultaneidad de los múltiples núcleos identitarios que se juegan en una única localización subjetiva y su presentación en escena. La poética de la escena se desliza en el lenguaje pero no llega a capturarse, porque las categorías lingüísticas de las que disponemos ya están capturadas. Hay algo que impacta más allá de nuestras categorías, que no logra plasmarse más allá de la afectación.

Susy Shock pone en escena un interesante juego entre singularidad y particularidad. Su poesía habla de la singularidad de su deseo y de su monstruosidad en el epicentro de una red de desigualdades; mientras que, en la escena, toma los elementos particulares que emplazan su localización en un entramado de alteridades históricas. Ambas cosas (una vez más, juntas en el mismo espacio-tiempo) hacen que esa singularidad sea monstruosa pero no desde una unicidad ni desde una unidad identitaria. En la singularidad evocada en su poesía, ella nombra algo de lo radicalmente ajeno; pero esto aparece de una forma más potente en lo escénico, que contiene una monstruosidad signada por la interseccionalidad. La potencialidad disruptiva y subversiva dada por la superposición de núcleos identitarios tiene que ver también con una apuesta des-exotizante: su performance escénica señala interseccionalidades de los terrenos de la diversidad y la desigualdad sin caer en la exotización (Viveiros de Castro, 2013) y realizando una apuesta en la tensión entre igualdad y diferencia. Susy Shock reivindica algo de lo otro, algo de la ajenidad; pero esta reivindicación no radica en habitar la otredad, sino en la interseccionalidad propia de toda identidad, mientras reclama la inautenticidad, la alteridad radical que otorga la interseccionalidad.

Nos guía el intento de combatir la borradora violenta de la alteridad en la que se basa cualquier representación (frente a la presentación) mediante una reivindicación de la potencia de las performances escénicas. El componente poético y dramático de lo escénico y de la performance radica en el aniquilamiento de la pretensión de lograr una representación total. Alteridad irrepresentable en el corazón del sujeto, hay que reconocer que la experiencia (territorio por excelencia de la interseccionalidad) no puede reducirse a los términos identitarios.

La potencia escénica del *Poemario trans pirado* de Susy Shock

Las performances de Susy Shock ponen en acto la sedimentación de luchas históricas. Sus poemas y canciones llevan consigo las huellas de la violencia simbólica y material contra el colectivo travesti-trans. La fuerza performativa de Susy Shock encuentra su afluyente en las instancias liminares entre lo individual y lo colectivo. El arte y militancia de Susy Shock se entreteje con (y contiene la fuerza de) la singularización de las reivindicaciones colectivas en torno a la disidencia sexo-genérica (Luzza Rodríguez, 2018). Aún más, la potencia de sus escenificaciones no radica en un intento de cruzar el límite que separa lo legítimo de lo ilegítimo, sino más bien en un intento de pulverizar el límite mismo. Allí vemos la fuerza de la negatividad subversiva que la instala como monstruo. Susy Shock no reivindica una identidad taxonómica. Autoafirmarse como monstruo supone el intento de señalar, con los términos del lenguaje, un sitio de alteridad radical que dinamita las violencias que participan en la delimitación de cualquier sistema de categorías identitarias. Afirmarse como monstruo, tanto en el registro verbal como en el propiamente escénico, supone una forma de agencia no lingüística que no reclama los privilegios para un sitio enclavado en el lenguaje, sino más bien la fuga, el devenir, el discurrir, aspectos que sólo cuentan si consideramos la potencia subjetiva entendida en términos de agenciamientos colectivos.

Existen análisis de la puesta en escena de poetisas que cabalgan sobre los axiomas del pensamiento temprano de Judith Butler y, desde allí, ponen en primer plano el carácter ficcional y contingente de la identidad así como el modo en que la performance sedimenta y estabiliza las categorías identitarias que permiten el reconocimiento. Guillermina Bevacqua (2013), por ejemplo, contempla los lenguajes escénicos no verbales que operan en la construcción de la identidad y corporalidad travesti en la performance de Naty Menstrual. Al igual que Bevacqua, enfatizamos en Susy Shock la *tensión signica* que la autora señala entre vestuario y maquillaje, que se alinea con la mimesis de modelos femeninos normativos, y la forma en que la voz y gestualidad desarticulan tal mimesis. Ofrecemos como contribución suplementaria a esos aportes la potencia que yace en el modo en que las presentaciones escénicas deshacen las identidades.

Los lenguajes escénicos, tanto verbal como no verbal, exponen la potencia de apropiación del sufrimiento y la reivindicación de un modo de existencia en los propios términos y, por ello, necesariamente monstruoso ante la mirada heteronormativa. Los aspectos semánticos de la performance de Susy Shock nos enfrentan con la estrategia política de la resignificación de la injuria (trava y sudaca). Basta atender al poema más representativo de sus presentaciones, entretejido a partir de una frase de Marlene Wayar: “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”, incluido en su poemario *transpirado*.

[...] / Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo / ni varón ni mujer / ni XXI ni H2O / yo monstruo de mi deseo / [...] / no quiero más títulos que cargar / no quiero más cargos ni casilleros donde encajar / ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia / Yo mariposa ajena a la modernidad / [...] / Reivindico: mi derecho a ser un monstruo / ¡que otros sean lo Normal! / El Vaticano normal / El Credo en dios y la virgísima Normal / y los pastores y los rebaños de lo Normal / el Honorable Congreso de las leyes de lo Normal / el viejo Larousse de lo Normal / Yo solo llevo la prendas de mis cerillas / el rostro de mi mirar / el tacto de lo escuchado y el gesto avispera del besar / [...] / mi bella monstruosidad / [...] / otro nuevo título que cargar / baño: de ¿Damas? o ¿Caballeros? / o nuevos rincones para inventar / Yo: trans...pirada / mojada nauseabunda germen de la aurora encantada / la que no pide más permiso / y está rabiosa de luces mayas / luces épicas / luces parias / Menstruales Marlenes Sacayanes bizarras / sin Biblias / sin tablas / sin geografías / sin nada / solo mi derecho vital a ser un monstruo / o como me llame / o como me salga / como me pueda el deseo y la fuckin ganas / mi derecho a explorarme / a reinventarme / hacer de mi mutar mi noble ejercicio / vernearme otoñarme invernar / [...] (Shock, 2011, la cursiva es nuestra).

En la misma dirección, ofrecemos algunos fragmentos del poema “Soy”, incluido en el mismo poemario.

¿Qué soy? ¿Importa? [...] / “Soy arte”, digo, mientras revoleo las caderas y me pierdo / entre la gente y su humo cigarro y su brillo sin estrellas y su / hambre de ser. / Travesti outlet, [...] / Se me salió un taco, / se me corrió el rímel, / se me atascó la voz, / pero nunca el sueño. / [...] cada “Noches Bizarrras” crecemos y no importa qué somos, si / alcanzamos a poder serlo... el resto es máquina / y yo no (Shock, 2011).

Como buena mutante, Susy Shock proyecta en sus poemas la bella monstruosidad y el derecho a existir sin encajar en ningún casillero. Se resiste

a quedar capturada en los términos del binario y en cualquier etiqueta que clausure la posibilidad de fuga hacia otros devenires que le permitan reinventarse constantemente de acuerdo a su deseo. La reivindicación de una mutación que desarticula cualquier respuesta a la pregunta por la identidad. Susy Shock es arte: su existencia no se restringe según determinaciones previas; es, más bien, puro hambre de ser que, al quitarse el corsé restrictivo de las identidades, se devela como monstruosidad resistente a la heteronorma. El reconocimiento que le interesa a nuestra poeta trava sudaca no es el que requiere el emplazamiento en los términos identitarios normativamente sedimentados, sino, más bien, el reconocimiento de la mutación como estética que subyace a los modos particulares de existencia que laten en las identidades y, al mismo tiempo, resisten a su totalización. Cuando nos dice “ni hombre ni mujer ni XXY” se resiste a ser patologizadx, a ser clínicamente aceptadx por el sistema médico, a ser vueltx inteligible por medio de un discurso médico. Reivindica el derecho a vivir en “estado de monstruosidad”, abrazando la posibilidad de no tener que elegir ser una cosa u otra.

Los sentidos que entretejen los poemas de Susy Shock permiten

[...] dilucidar los mecanismos con los que actúan los controles y las regulaciones sobre esos cuerpos, cómo esas regulaciones y controles los construyen de un modo determinado y, a la vez, cuál es la materialidad existente que se torna abyecta, qué tienen en común esos cuerpos materiales que hacen que sean objeto de una intervención normalizadora que incluso les niega existencia, que los ve como algo que hay que arreglar quirúrgicamente para que el orden sea re-establecido. De modo contrario, las luchas por el reconocimiento se han valido de la apelación a la naturalidad de estos cuerpos, naturalidad que en su inexorabilidad determinaría su normalidad y su derecho a ser parte de este mundo (Mora, 2017, p. 176).

El campo de la semiología teatral emplea un metalenguaje propio que lo ancla en la especificidad de una práctica escénica y lo aleja de ser reducido a una práctica literaria. Las reflexiones ofrecidas desde las vertientes de la teoría queer seleccionadas y puestas en acto por la performance escénica escogida constituyen una vía de acceso oblicua a las artes escénicas que pretenden sustentarse en sus propias bases epistemológicas.

Sólo para instalar los ya conocidos y clásicos términos del problema en torno al cual se inscribe nuestro aporte, nos interesa señalar el modo en que Patrice Pavis (1988) postula la relación entre texto y escena. La puesta en



escena, sugiere, de ninguna forma es reductible al texto. La puesta en escena cuenta con la especificidad de un horizonte epistemológico propio que permite analizar la teatralidad de los efectos performáticos que discurren por la gestualidad, el juego de colores, aspectos coreográficos de los movimientos, entre otros múltiples elementos que componen un lenguaje propiamente teatral no textual. Este juego de códigos escénicos (gestual, mímico, musical, sonoro), especialmente en su combinación específica, encuentra resonancias con los aspectos que aquí referimos como ajenidad radical, justamente por poner en evidencia efectos experienciales imposibles de ser nominados lingüísticamente, aunque circulan y perturban el texto y la pretendida univocidad de sus categorías. Los matices, registros y timbres de la voz, la forma de pronunciar el texto, tomar una posición en relación con él, las características de su vestimenta, su caja bagualera, entre tantos otros elementos y las múltiples conexiones entre ellos, hacen de Susy Shock un punto de decantación de una superposición escénica donde se intersecan infinitud de cadenas de ensamblaje del espectáculo performático. El texto se descompone en esta multiplicidad escénica que late con fuerza y atraviesa los cuerpos en planos que hacen tropezar la posibilidad de poner en sentido la experiencia escénica mediante el lenguaje verbal, ya que esta interseccionalidad, que encuentra la posibilidad de existencia en la superposición que lo escénico permite, no puede ser nominada. ¿Y cómo podría serlo si se trata de una negatividad que deshace la pretensión de clausura de sentidos propias del texto y, por tanto, de una ajenidad radical cuya fuerza siempre se esconde entre las unidades de significación que, al mismo tiempo, deshace?

Los aspectos propiamente escénicos, no reductibles al lenguaje verbal, nos muestran la potencia de lo monstruoso en acto. El impacto de la voz grave de Susy Shock conforma la materialidad de las escenificaciones por donde transcurren sus poemas performáticamente. “Su voz, amalgama masculino y femenino, se potencia en el candor de las letras y el sonar de la caja”, refiere Mariane Pécora⁴. “La voz de Susy hace temblar sus categorías hegemónicas”, señala Juliana Quintana, a quien Susy Shock le responde en una entrevista: “¿Todas fingimos la voz? Yo tengo la voz que tengo porque canto, es mi sonido y yo no puedo ir contra mi sonido”⁵. Ana Fornaro refiere a Susy Shock como “Monstrua con voz de terciopelo” y da cuenta de una de sus performances: “[...] empieza el canto a capella de una zamba pro-

funda con su voz encontrada, afinadísima, a lo largo de toda una vida. No hay voz como la de Susy Shock, porque no se parece a nada. Tiene los colores del folclore norteno y no hay simulación, no hay personaje ni envoltorio en ella”⁶. El colectivo travesti-trans que está por detrás de *El grito del sur* describe la forma en que Marlene Wayar le pone voz a la lectura performática de poemas de Susy Shock del siguiente modo: “La fuerza con la que encarna los versos de Susy Shock ponen la piel de gallina. Su voz potente no es un grito, sino una lanza que atraviesa las capas de sentidos”⁷. La voz encarna los versos a tal punto que la palabra se corporiza. La experiencia del oír, que impregna de modo particular el ver, la potencia de su voz, inyectan un grito en cada palabra, como un flujo inapresable cuyo filo es capaz de rasgar cualquier límite que se propone apresar aquello que sus poemas proclaman. El registro grave de la materialidad de su voz deshace la pretensión normativa de componer una identidad femenina normalizada, incluso en la exigencia de domesticar los tonos y registros vocales.

Sólo lo escénico puede recuperar y contener la forma en que se intersecan en un mismo instante diferentes dimensiones imposibles de ser delimitadas por las identidades discursivamente delineadas. Así, el modo monstruoso en que Susy Shock rompe con la coherencia de género que la matriz de inteligibilidad heterosexual exige – la consecución de una feminidad auténtica y legítima – se ancla en la materialidad de una voz donde reverberan coplas, vidalas y bagualas. Los géneros sudacas que su monstruosidad escénica hace estallar –al mismo tiempo recuperados como forma de enclave geopolítico particular – dan cuenta de que su alteridad radical monstruosa y no clasificable se insinúa en los nudos complejos entre la tradición folklórica del norte de Argentina, y de Latinoamérica, y el discurrir del colectivo trava-trans en la realidad de los contextos locales, entre otros ejes que escapan a la homogeneidad de una identidad discreta y coherente. Allí donde las identidades fracasan y tropiezan, la potencia escénica es capaz de recobrar, al nivel experiencial que hace del cuerpo una superficie vibrante, aquella ajenidad radicalmente otra respecto al lenguaje.

La voz como una aproximación a la irrecuperable ajenidad de lo escénico

Nos interesa enfatizar que, cuando Susy Shock reivindica su existencia como Monstruo, la monstruosidad reside menos en el significado del tér-

mino que en los aspectos sonoros de su voz, que, en interacción compleja con otros elementos de su escenificación performática, escapan a la posibilidad de ser articulados cabalmente en cualquier significado identitario pleno. Pero para avanzar sobre esta idea es necesario un rodeo.

La voz es un elemento clave en la performance escénica de Susy Shock. La voz, como categoría de análisis, se ha utilizado para describir una serie de aspectos de la vida social y política. Numerosos aportes pertenecientes a líneas específicas del feminismo han contribuido, por ejemplo, a desocultar, o a construir, la *voz femenina* como recurso a partir del cual es posible efectuar reclamos políticos que representan las demandas de una identidad auténtica (Gilligan, 1994). Como estrategia política, la función autorrepresentante de la voz femenina guarda la potencia de contrastar y rectificar tergiversaciones patriarcales respecto de la realidad y experiencia de las mujeres. Esta posibilidad de autorrepresentación ha sido una pieza clave de las políticas de identidad y ha traído consigo la promesa de dar voz a grupos minoritarios y excluidos. Así, recuperar la voz subalternizada ha sido parte de una amplia agenda emancipadora.

Vinculada, de este modo, a movimientos sociales, la voz debe entenderse como los intentos de instalar, mantener o expandir un discurso que garantice reconocimiento y, por lo tanto, permita que identidades consideradas diferentes logren la redención necesaria para ser incluidas en los términos bajo los que circula la legitimidad (Silverman, 1983). Así, el objetivo de “dar voz” supone un acceso al lenguaje y a la posibilidad de autodesignación. Más allá de las experiencias individuales, la identidad política que la voz reivindica da cuenta de experiencias colectivas y compartidas (Crossley; Crossley, 2001), fundamentales para aglutinar – bajo categorías identitarias que ya circulan y constituyen la dinámica de poder – a los miembros de grupos minoritarios que enfrentan prejuicios y discriminación.

Actualmente, el potencial político de esta perspectiva sobre la voz puede ser, si no criticado, al menos complejizado. La voz nos enfrenta con un carácter múltiple y contextual. Al interior de un grupo, o incluso dentro de un sujeto, interactúan múltiples voces. Así, la voz nos enfrenta a un doble problema epistemológico, el de la multiplicidad y el de la representación. Muchos han criticado el supuesto que anuda empoderamiento y asunción de una voz en términos de asumir una de las identidades que los discursos



con los que contamos recortan. Desde aquí se ha señalado que la voz ofrece formas superficiales de inclusión; por lo tanto, en el mejor de los casos entraña bajo identidades normativamente saturadas cualquier intento de re-significar el lugar asignado en el reparto de poder y, en el peor de los casos, esencializa identidades personales y grupales, no abordando el problema del poder no sólo como aquello que coacciona y reprime, sino como aquello que produce los propios términos que restringen cualquier transformación radical de los términos que dividen lo inteligible de lo ininteligible (Foucault, 2008).

Apelar a la voz como garantía de verdad y autopresencia, como expresión y agenciamiento del yo, como reveladora de una identidad capaz de transformar la dinámica desjerarquizante de la diferencia, puede ocultar – y para varios intelectuales de hecho oculta– las exclusiones subyacentes a la aparente representación de una identidad política que invisibiliza la operación de múltiples ejes de poder (Stryker, 2006). Entonces, esta idea de una voz como reveladora de la verdad de un yo interior es una idea difícil de sostener convincentemente en un contexto teórico que admite los límites de las estrategias políticas que persiguen encontrar un sitio legítimo dentro de los términos del lenguaje.

Entonces, si podemos notar que, en el contexto de las políticas de identidad, la voz se inscribe como *representación*, es posible afrontar la voz en su *presentación* señalando la multiplicidad de voces y de elementos con los que esas voces interactúan, que reclaman lugar entre el problema de la representación implicada en las imposibilidades propias del lenguaje (Lacan, 1988). Ante la incuestionable pregnancia del dominio discursivo y la potencia del lenguaje imperante desde mediados del siglo pasado, en el campo de la antropología podemos encontrar otros modos de reivindicar la multiplicidad de la voz. Esa disciplina ha enfatizado la relevancia metodológica de la observación participante para sugerir que debemos advertir no sólo el contenido semántico del habla, sino los aspectos que refieren a la acción y, podríamos decir, cierta dimensión de la alteridad que excede cualquier intento de cercarla en el discurso. Evidentemente, señalan algunos antropólogos, cada hablante tiene a su disposición numerosas formas de hablar asociadas con normas lingüísticas, profesiones, géneros, estatus sociales, roles de parentesco, grupos etarios, etnias, y tal variabilidad incluye la elección lexical,

las variaciones en la fluidez, la fonología o la sintaxis. Así, en diferentes contextos, la voz puede sonar diferente o, incluso, puede cambiar. Entonces, los usos de la voz se revelan como múltiples en los escenarios de un sujeto enunciante singular. En esta línea, se ha sugerido, no deberíamos buscar un *yo real* representado mediante una única identidad totalizante, ya que el yo está disperso en múltiples voces y también en los espacios intersticiales que se abren entre las voces y entre los términos que el lenguaje nos aporta para designar las identidades. Aun cuando hay un solo agente, las diferencias dentro (Braidotti, 2000) reclaman múltiples voces que los límites del lenguaje no pueden resolver.

Entonces, existen consideraciones respecto a aspectos de la voz que el posestructuralismo no considera debido a que nos enfrentan con los límites del lenguaje. Y, justamente, lo que interesa es pensar el modo en que Butler – en sus concepciones iniciales respecto al género performativo – no considera dimensiones de la voz que impliquen exceso respecto a los términos lingüísticos con los que contamos. Varias de las ideas del filósofo francés Jacques Derrida (1978) se hicieron protagonistas del pensamiento contemporáneo posmoderno debido a su exploración, entre otras, de la noción de *fonocentrismo*. Por tal, entiende al supuesto histórico que localiza el habla como la forma del lenguaje que se identifica, de forma cabal, con lo plenamente humano. Derrida afirma que no hay nada más intrínsecamente humano que las formas de comunicación no fonéticas, como el signo o la escritura. Así, localiza momentos fonocéntricos en la tradición occidental que culminaron por consolidar el poder del habla sobre otras formas de lenguaje.

El habla es privilegiada en la tradición fonocéntrica porque supone comunicación, transmisión y recepción inmediatas de significados. Como lo sugiere Derrida, cuando pronunciamos palabras, opera el supuesto de una presencia pura y no mediada. Estos ideales de autopresencia perfecta y de posesión inmediata del significado, de cara a la denominada por Derrida metafísica de la presencia, contrastan con la escritura en tanto medio artificial que se interpone entre – y, por lo tanto, mantiene distantes a – las partes en un acto de comunicación. Desde el prisma fonocéntrico, la escritura abre una distancia espacial y temporal entre los sujetos y la ausencia del autor quita la certeza de qué debemos entender o interpretar del texto escrito.

Entonces, si el habla implica expresividad y comunicación directa, la escritura, en virtud de su artificialidad, arbitrariedad e impersonalidad, está abierta a interpretaciones erróneas o apropiaciones indebidas y, por lo tanto, no es efectivamente expresiva o comunicativa.

La supremacía del habla y la represión de formas no fonéticas de comunicación configuran urdimbres del entramado que participa en la construcción occidental del ser. Derrida afirma que en la tradición metafísica occidental, la voz irrumpe no sólo como una actualización natural del lenguaje, sino también como significado y fuente de autopresencia. La relación privilegiada del habla con el pensamiento y el significado es lo que, según Derrida, caracteriza al logocentrismo, que es, también, un fonocentrismo: una proximidad absoluta entre la voz y el ser. Aunque la voz, en este contexto, puede entenderse como portadora del yo y de la identidad, asistimos a otra vertiente de la voz, no reductible al lenguaje, donde se juega un tipo de presencia efectiva, en aspectos sonoros que componen la escena donde el sujeto consiste como tal, que la identidad en sí misma no puede contener.

Adriana Cavarero (2005) examina el papel de la voz en la historia de la filosofía y señala el modo en que Derrida desautoriza aquellos aspectos de la presencia de la voz más allá de la representación lingüística. Según Cavarero (2005, p. 14), la tradición metafísica tiende hacia una “desvocalización” del habla, un artilugio para “tematizar el habla, y la voz misma, mientras descuida la vocalidad de los hablantes”. El trabajo crítico de Derrida, argumenta Cavarero, atestigua el modo en que la voz se representa como un significante acústico que se fusiona con el significado, dando así la ilusión de presencia bajo los términos de la representación. En cambio, el juego genuino de signos que caracteriza la escritura es subversivo para Derrida porque su organización espacial socava la identificación absoluta del significante y del significado que la voz parece presentar. El privilegio de la escritura implica un acto de negar a la voz un significado propio no siempre destinado a la palabra que trae como consecuencia la imposibilidad de teorizar el habla en tanto acto material. Desde nuestro punto de vista, la representación en el lenguaje, la escritura misma y la nominación de identidades nos enfrentan con una dimensión discursiva incapaz de dar cuenta de la complejidad de la interseccionalidad que la presentación escénica permite recuperar, una si-



multaneidad compleja que la propia temporalidad y espacialidad del lenguaje desarticula.

Si atendemos a la propuesta teórica temprana de Judith Butler (2007; 2008) respecto a la performatividad de género, no es difícil notar que la fuerte pregnancia del lenguaje que tiñe toda su teoría descarta la presencia de cualquier dimensión que implique exceso no reducible a las categorías lingüísticas. La voz, en su dimensión de presentación más allá de la representación, no tiene lugar en sus ideas. Los sonidos implicados en el lenguaje más allá de los significados lingüísticos parecen desconsiderar la dimensión sonora de la voz, imprescindible en el carácter escénico que la misma autora adjudica al despliegue performativo de la identidades de género. La voz, sostenemos, es un componente escénico que contiene la posibilidad de apuntar la relación de la alteridad radical señalada con los límites del lenguaje. Del mismo modo, podemos atender a las corporalidades en un raudal múltiple de “sutiles actos corporales” –tomando los términos de la propia Butler– para señalar un elemento complejo que, en interacción con múltiples ejes de poder que se intersectan, muestran el carácter restrictivo del lenguaje cuando intenta poner borde identitario al carácter excedente de la escena. Sin dudas la presencia derrideana en el pensamiento butleriano entreteje un posicionamiento subyacente respecto al tratamiento de un sonido circulante que no encuentra pleno sitio en el significado lingüístico.

A pesar de que, en sintonía con Derrida, Butler (2007; 2008) se aleja de cualquier proyecto que intente vincular en forma *natural* la voz, el cuerpo y una identidad específica, el temor a la recaída en el esencialismo y el naturalismo la conducen a reconocer cualquier dimensión excesiva respecto a la posibilidad de significación. No queremos señalar, en contra de Butler, la existencia de una voz femenina que, más allá del lenguaje, sea capaz de expresar una naturaleza femenina reveladora, por lo tanto, de la verdad de un yo femenino. Más bien sugerimos que si, como Butler lo explica, la feminidad, como cualquier identidad sexo-genérica, se compone mediante una escenificación performática que antecede a su estabilización en una identidad nominada mediante el lenguaje, la escena misma gesta un exceso, una negatividad circulante imposible de estabilizar en el lenguaje (Bersani, 1995; Bernini, 2015). Es cierto, Butler reconocería que toda identidad es fallida. Pero el argumento que ella utiliza para atacar las identidades refiere a

que no cuentan con el respaldo sustancial de un fundamento necesario (Butler, 1992). Desde nuestro punto de vista, la falla de las identidades es, también, la falla del lenguaje en su capacidad de representar la pretensión totalizante de la lógica de las identidades. A pesar de esto, Butler no abandona el ámbito discursivo como arena donde librar las resignificaciones discursivas que entrañan una transformación política posible.

Butler toma distancia respecto de la política de representación del feminismo y de sus nociones de identidades esencializadas. Pero su propuesta de “performatividad de género” recrudece el lugar asignado al lenguaje. Contra la concepción expresiva de la identidad de género, Butler (2007) afirma que la “sustancia metafísica” que se instala como la fuente que el género expresa es, en realidad, el efecto de una serie continua de actos corporales que se materializan en el discurso dentro de un sistema normativo de género binario (Martínez, 2018). Una serie de actos producen la verdad del yo como un “logro performativo” promulgado en el discurso y tal logro resulta el efecto de una “performatividad sutil y políticamente reforzada” que no puede ser pensada por fuera del lenguaje.

A pesar de la poderosa conceptualización butleriana sobre la identidad de género como performativa, la autora adopta una posición que no permite concebir aspectos escénicos, vocales, entre tantos otros, que pueden circular dentro del lenguaje aunque no se puedan articular bajo sus términos (Weir, 1996). Las ideas de Judith Butler –y los ecos derrideanos en ella– atestiguan una elisión de las manifestaciones de la voz que señalan una alteridad radical que deshace cualquier pretensión identitaria, ya sea legítima o ilegítima. Susy Shock es una multiplicidad de presencias que se intersectan y que, en su imposibilidad de ser nominadas, no encuentran un lugar identitario. Nominarla sería encriptarla en una nominación que, liquidando la ajenidad radical propia de su presentación escénica, la anudaría a los juegos de poder lingüístico. Ninguna reivindicación es capaz de resignificar radicalmente los términos que integran las taxonomías lingüísticas.

Vicky Kirby (2006) sugiere la forma en que lo visual se instala como dimensión privilegiada en el pensamiento butleriano. Sin embargo, Kirby se refiere a la sedimentación discursiva que estructura lo inteligible. Su pensamiento tematiza las identidades bajo la premisa que instala lo escénico como signo lingüístico. Para Butler, aquello que se compone como signo lin-

güístico coincide con los *a priori* epistémicos que fijan lo que Kaja Silverman (1996) denomina *el umbral del mundo visible*. Butler es incapaz de explorar un dominio de lo visual o de lo audible que implique una dimensión que desborde lo lingüístico. La forma en el que el mundo se nos revela, en sus múltiples dimensiones, excede los límites del lenguaje. Parafraseando a Silverman, bien podríamos interrogarnos respecto al umbral del mundo audible para detenernos ante los aspectos sonoros de las vocalizaciones, tonos, ritmos, volúmenes en los que radica la ajenidad radical que hace de Susy Shock una posición monstruosa, esto es, sin emplazamiento identitario claro y definido. La voz, así enfocada, como componente de la complejidad aún mayor de lo escénico, admite esta profunda reflexión epistémica ubicada en un delicado y fluctuante límite entre aspectos discursivos y su alteridad radical.

Si prestamos atención al trabajo de Butler (2007), podemos señalar que la propuesta política que subyace a la teoría de la performatividad de género intenta dislocar los actos visuales, pero desde una perspectiva en la cual la configuración escénica sólo es entendida en términos de significados inteligibles discursivamente, plano donde se libra la coherencia y autenticidad sexo-genérica en el contexto de lo que ella denomina *matriz heterosexual*. De modo más o menos explícito, la crítica de Butler involucra el privilegio de aquello que el discurso torna visible. Lo que reúne las condiciones de lo visual dentro del discurso es lo que participa en la construcción imaginaria de la diferencia sexual en Occidente, es decir en la construcción de identidades implantadas en los mismos cuerpos que el propio discurso materializa bajo sus dominios. Así, las escenificaciones *drag* que, en un primer momento, están en la base de la producción de las ideas butlerianas en torno a la performatividad de género guardan un componente eminentemente discursivo-visual. Este carácter discursivo-visual que impregna su propuesta responde a su absoluto interés por el lenguaje. La alteridad radical, que la escenificación performática de Susy Shock nos permite pensar, se vuelve fuente de una negatividad epistemológica capaz de evidenciar los marcos discursivos que restringen lo visual y lo audible bajo nominaciones identitarias (Butler, 2009). Lo escénico tal como lo concebimos implica el impacto y el sedimento corporal de aquel desborde cuyo registro, tan múltiple y comple-

jo como la escena performática misma, no puede ser recuperado por el lenguaje.

Claramente, la vocalización de Susy Shock puede considerarse como un componente escénico a partir del cual la materia vocal colapsa en las representaciones lingüísticas e impide un examen más detallado y concreto respecto del modo en que esa dimensión participa en la producción de las identidades. Si la performance es entendida como condición escénica de la realización del género como teatral, la voz de Susy Shock nos permite sospechar de una dimensión más que lingüística aunque profundamente escénica. Esta se manifiesta en prácticas que proporcionan una condición para la producción del significado pero que, sin embargo, la exceden ampliamente. Las conceptualizaciones del habla utilizadas en un discurso que teoriza sobre la escena performática debieran prestar atención a las formas que no avanzan por los carriles del significante lingüístico. La noción de alteridad radical debe importar en una teoría de la performatividad de género, ya que, en dicha alteridad es donde la interseccionalidad se escenifica de manera más clara, aunque escape a la posibilidad de nominación.

Pamela Hendricks (1997) ha trabajado arduamente sobre la racialización de la voz, en particular aludiendo al timbre o “color” de la voz. La racialización de la voz, sin embargo, es la forma lingüística en que una identidad intenta capturar, con la pretensión de totalización y clausura, el sonido en tanto alteridad radical que se despoja de cualquier marca lingüística. La captura discursiva de lo audible y lo visible intenta aniquilar la alteridad radical con la que el lenguaje tropieza. Nina Eidsheim (2019) deja en claro que la interrelación de la percepción visual y acústica es la razón por la que los relatos racialmente esencializados bajo categorías identitarias inferiorizadas de la voz son tan persistentes. El modo en que un oyente identifica una fuente de sonido por medio de la audición consiste en una operación del lenguaje que hace inteligible esa información incompleta: el oyente absorbe en categorías ya conocidas el carácter sonoro como alteridad sonora desarticulada y radical. Los elementos discursivos enmarcan los elementos escénicos bajo una suplementación que convierte la presentación performática en una práctica que asigna identidad y, así, restringe la potencia de la escena.

Ante la captura de una escena performática mediante esquemas normativos racializados, generizados –entre otros ejes de poder que participan



en su estructuración—, debemos reconocer la negatividad que permanece incrustada en diversos regímenes discursivos que se intersecan de manera tan compleja como inasible. Cuando Butler afirma que, al imitar el género, la *drag* revela implícitamente la estructura imitativa del género así como su contingencia, el tipo de performance en la que piensa refiere a un tipo de escenificación que intenta crear una ilusión de coherencia de género. Susy Shock nos permite pensar la irrupción de una alteridad radical que emerge en su propia performance para destotalizar la pretensión de coherencia que cualquier identidad hace posible. El desempeño vocal de Susy Shock interrumpe la imagen de coherencia de la feminidad construida y actualizada normativamente. Por tanto, los aspectos sonoros de su voz alimentan la escena monstruosa performada. Si bien el cuerpo visible de Susy Shock produce un género que podría anudarse a la identidad femenina que la matriz de inteligibilidad heterosexual produce normativamente, su voz no participa de tal producción, puesto que, desde su impacto y presentación material, interrumpe la eficacia de la norma. Aún más, instala el carácter escénico de lo monstruosamente travesti y, desde allí, interrumpe la producción de identidades transexuales, que ya cuentan con su parcela en los juegos del poder y del lenguaje y con las que el sistema médico normaliza, incluso, el tono y registro de la materialidad de la voz. También es la voz que la copla requiere. En lugar de vocalizar la voz acorde a la identidad requerida para su inteligibilidad, la intersección con la voz de la copla descompleta monstruosamente, en tanto irrupción de la alteridad excedente, la coherencia que cualquier espectador, organizado por los términos normativos de identidades inteligibles, proyecta sobre la escena (Massumi, 2002; Featherstone, 2010).

Ninguna performance se ajusta absolutamente a las convenciones identitarias del funcionamiento de la performance. Susy Shock nos enfrenta con la alteridad radical intrínseca cuando su escenificación, que se torna sobresaliente en su vocalidad, se vuelve una marca evasiva de cualquier pretensión genérico-discursiva de las identidades de las que disponemos. La voz coplera sudaca trava —todo esto al mismo tiempo y nada de eso a la vez— de Susy Shock nos enfrenta con lo monstruoso porque su voz se oye sin claro vínculo con lo visual. Así nos muestra la compleja superposición que siempre entraña la alteridad radical, monstruosa cuando dislocaciones muestran



los límites identitarios. Los marcos normativos contenidos en el discurso intentan suturar la no naturalidad de los enlaces entre las superposiciones que se intersectan, espacios en los que late la alteridad amenazantemente disruptiva. Los intentos de suturar lo visual y lo sonoro, sólo por nominar dos de las múltiples dimensiones que ni siquiera somos capaces de nominar, nos enfrentan con la compleja operación discursiva que las identidades requieren para el logro de la coherencia de injertar una voz no localizada en un cuerpo particular para hacer de la voz su fuente.

La performance de Susy Shock es paradigmática respecto a esa operación discursiva que su escena hace fracasar. Susy Shock es monstruo porque su escenificación nos enfrenta con la alteridad radical que trastorna esa operación de sutura, rompe la ilusión de una interioridad permanente expresada instrumentalmente por un sujeto voluntario. La alteridad radical que Susy Shock devela perturba el intento de incorporar la voz a una unidad imposible. Susy Shock hace de la voz una vía donde la alteridad radical late tan fuerte como para estorbar la heteronormatividad y, aún más, el lenguaje mismo⁸. Ella indica el potencial inasible de interrumpir la ilusión de coherencia de cualquier identidad. Butler ha señalado que el género como práctica de reproducción corre el riesgo de fracaso, pero nunca teorizó que en el vacío de sentido puede anidar la negatividad capaz de amenazar la solidez de cualquier discurso normativamente sedimentado. La monstruosidad que Susy Shock reivindica nos lo recuerda.

Notas

- ¹ El presente artículo surge de la indagación y reflexión producida a partir del diálogo entre los proyectos de investigación: “Cuerpo, afecto y performatividad en prácticas artísticas contemporáneas” (H810), dirigido por la Dra. Ana Sabrina Mora (proyecto que está en estrecha vinculación con su investigación individual como investigadora del CONICET), e “Identidad de género y cuerpo. Autopercepciones y performances transgénero en ámbitos de producción artística” (PPID/H060), dirigido por el Dr. Ariel Martínez; ambos acreditados y subsidiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata.
- ² Estas palabras corresponden a la participación de Lohana Berkins en el documental “MOCHA. Nuestra lucha. Su vida. Mi derecho”. Este documental es



una creación colectiva del Bachillerato Popular Travesti-Trans Mocha Celis dirigida por Francisco Quiñones Cuartas y Rayan Hindi. Se estrenó durante el año 2018.

- ³ La autodenominación “trava sudaca” es utilizada de manera usual por Susy Shock tanto en su poesía escrita y sus canciones como en sus presentaciones públicas en general. “Trava” refiere a una reducción del término “travesti” pero abarca también la categoría “transgénero”. “Sudaca”, reducción del término “sudamericano/a”, es una apropiación de una denominación despectiva utilizada para aludir a migrantes sudamericanos en Europa. A lo largo del texto se mantendrán esas denominaciones por considerar que condensan sentidos que son pertinentes para nuestra argumentación.
- ⁴ Disponible en: <<https://www.periodicovas.com/susy-shock-buena-vida-y-poca-verguenza/>>. Recuperados el: 1º de marzo de 2020.
- ⁵ Disponible en: <<http://almagrorevista.com.ar/susy-shock-elijo-la-incomodidad-lo-travesti-negociar-este-mundo/>>. Recuperados el: 1º de marzo de 2020.
- ⁶ Disponible en: <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/10/monstrua-con-voz-de-terciopelo/>>. Recuperados el: 1º de marzo de 2020.
- ⁷ Disponible en: <<http://elgritodelsur.com.ar/2019/03/marlene-wayar.html>>. Recuperados el: 1º de marzo de 2020.
- ⁸ Enfatizar los nudos entre la alteridad radical y el acto performático de Susy Shock en relación con el impacto material de su voz requiere resaltar, con la misma fuerza, que el posicionamiento de su voz constela en torno de a movimiento histórico-social cuyo locus identitario no se identifica con marcos binarios de inteligibilidad cisgenérica al proclamar una identidad política trava/travesti/trans (Berkins; Fernández, 2005; Wayar, 2018). Agradecemos el señalamiento de este punto a une/a/o de les/as/os evaluadores/as.

Referencias

BERKINS, Lohana. Un itinerario político del travestismo. In: MAFFÍA, Diana (Comp.). **Sexualidades Migrantes**. Género y Transgénero. Buenos Aires: Feminaria, 2003. P. 127-137.

BERKINS, Lohana. **Cumbia, copeteo y lágrimas**. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros. Buenos Aires: ALITT, 2007.



BERKINS, Lohana; FERNÁNDEZ, Josefina. **La gesta del nombre propio**: Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina. Buenos Aires: Ed. Madres de Plaza de Mayo, 2005.

BERNINI, Lorenzo. **Apocalipsis queer**: elementos de teoría antisocial. Madrid: Editorial Egales, 2015.

BERSANI, Leo. ¿Es el recto una tumba? In: LLAMAS, Ricardo (Comp.). **Construyendo sidentidades**: estudios desde el corazón de una pandemia. Madrid: Siglo XXI, 1995. P. 79-116.

BEVACQUA, Guillermina. La Corporalidad Travesti en la Deformance Poética de Naty Menstrual. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 819-838, 2013.

BOELLSTORFF, Tom. Queer studies in the house of anthropology. **Annual Review of Anthropology**, v. 36, p. 17-35, 2007.

BRAIDOTTI, Rosi. **Sujetos nómades**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BUTLER, Judith. Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'. In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan (Ed.). **Feminists Theorize the Political**. New York; London: Routledge, 1992. P. 3-21.

BUTLER, Judith. **Vida precaria**. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. **El género en disputa**. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós, 2007.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2008.

BUTLER, Judith. **Marcos de guerra**. Las vidas lloradas. Buenos Aires: Paidós, 2009.

CAVARERO, Adriana. **For More Than One Voice**: Towards a Philosophy of Vocal Expression. Palo Alto: Stanford University Press, 2005.

CROSSLEY, Michele; CROSSLEY, Nick. Patient's voices, social movements and the habitus: How psychiatric survivors 'speak out'. **Social Science & Medicine**, Elsevier, v. 52, n. 10, p. 1477-1489, 2001.

DE LAURETIS, Teresa. **Freud's Drive**: Psychoanalysis, Literature and Film. London: Palgrave Macmillan, 2008.

DERRIDA, Jacques. **De la Gramatología**. México: Siglo XXI, 1978.



EDELMAN, Lee. **No al futuro**: la teoría queer y la pulsión de muerte. Madrid: Egales, 2014.

EIDSHEIM, Nina. **The Race of Sound**. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music. Durham: Duke University Press, 2019.

FEATHERSTONE, Mike. Body, Image and Affect in Consumer Culture. **Body & Society**, SAGE, v. 16, n. 1, p. 193-221, 2010.

FOUCAULT, Michel. **La voluntad de saber**. Historia de la sexualidad V. 1. México: Siglo XXI, 2008.

GILLIGAN, Carol. **La moral y la teoría**. Psicología del desarrollo femenino. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

HALBERSTAM, Jack. The anti-social turn in queer studies. **Graduate Journal of Social Science**, v. 5, n. 2, p. 140-156, 2008.

HENDRICKS, Pamela. Two Opposite Animals? Voice, Text, and Gender on Stage. **Theatre Topics**, v. 8, n. 2, p. 113-125, 1997.

KIRBY, Vicky. **Judith Butler**, Live Theory. London: Continuum, 2006.

LACAN, Jacques. **Seminario**. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960). Buenos Aires: Paidós, 1988.

LUZZA RODRÍGUEZ, Pablo. Perra en celo de un sueño rojo: de la revolución al devenir. Reflexiones desde una práctica estética sobre la posibilidad del sujeto y la política contemporáneas. **La Palabra**, v. 32, p. 139-154, 2018.

MARTÍNEZ, Ariel. Medusa y el espejo cóncavo: la raigambre normativa de la violencia sobre el cuerpo. **Universitas Philosophica**, v. 35, n. 71, p. 21-52, 2018.

MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual**. Durham: Duke University Press, 2002.

MORA, Sabrina. De curas chamánicas, parturientas desorientadas y monstruos felices: apuntes sobre la actualidad del debate naturaleza-cultura en la pregunta por el cuerpo. In: CRISORIO, Ricardo; ESCUDERO, Carolina (Comp.). **Educación del cuerpo**: Curriculum, sujeto y saber. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017.

PAVIS, Patrice. Del texto a la puesta en escena: la travesía histórica. **Dispositio**, Michigan, v. 13, n. 33/35, p. 29-50, 1988.

SHOCK, Susy. **Poemario Trans Pirado**. Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2011.



SILVERMAN, Kaja. **The subject of semiotics**. New York: Oxford University Press, 1983.

SILVERMAN, Kaja. **The threshold of the visible world**. New York: Routledge, 1996.

SOSA VILLADA, Camila. **Las malas**. Buenos Aires: Tusquets, 2019.

STRYKER, Susan. (De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies. In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen (Ed.). **The Transgender Studies Reader**. New York: Routledge, 2006. P. 1-17.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. The relative native. **Journal of Ethnographic Theory**, London, v. 3, n. 3, p. 473-502, 2013.

WAYAR, Marlene. **Travesti**. Una teoría lo suficientemente buena. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2018.

WEIR, Allison. **Sacrificial Logics**: Feminist Theory and the Critique of Identity. New York: Routledge, 1996.

Ariel Martínez es doctor en Psicología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP); especialista en Educación en Géneros y Sexualidades por la UNLP; licenciado y profesor en Psicología por la UNLP. Profesor en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en la Facultad de Psicología de la UNLP. Investigador del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG), perteneciente al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, UNLP/CONICET).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5803-8015>

E-mail: arielmartinez84@gmail.com

Ana Sabrina Mora es licenciada en Antropología y doctora en Ciencias Naturales (orientación antropología) por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET). Docente investigadora (JTP) en la materia Antropología Sociocultural II de la FCNyM-UNLP.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5793-8882>

E-mail: sabrimora@gmail.com



Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez, también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 1º noviembre de 2019

Aceptado el 05 marzo de 2020

Editor a cargo: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.